

Parisiense, de Rubén Darío: entre el tejido de las discursividades sociales de comienzos del XX y el enunciado de la crónica en variación

***por Mercedes Rodríguez
(Universidad Nacional de Mar del Plata)***

RESUMEN

*En este artículo se estudia la transformación del discurso de Rubén Darío como corresponsal para el periódico hispanoamericano de principios del siglo XX. En relación con su rol de lector respecto de las nuevas redes de interacción social definidas por la emergente industria cultural, especialmente advertido en el volumen *Parisiense* (1907), consideramos la necesidad de efectuar –ampliando el enfoque de la crítica especializada que ha analizado la producción del escritor en el contexto europeo– un análisis renovado de los múltiples formatos textuales que Darío paulatinamente hace ingresar en sus crónicas y luego reelabora como parte de una escena de lectura.*

CRÓNICA – IMAGEN – LECTORES – COMUNIDADES ICÓNICAS

Darío, como lector del medio periodístico europeo de comienzos del XX –específicamente el francés–, releva en las crónicas que escribe desde París las formas innovadoras que comienza a emplear este tipo de prensa en la medida en que desde allí se van incorporando variados mecanismos de generación de la opinión pública.

Al momento de escribir sus textos (que no siempre responden estrictamente al formato crónica modernista) para la prensa hispanoamericana en la que se desempeña como corresponsal, lee los dispositivos del discurso social relacionados con determinados eventos de la política internacional.

Por lo tanto, su discurso trabaja con las formas de la experiencia urbana fuertemente mediadas por las crecientes dinámicas del movimiento en la ciudad moderna de la época. Y al hacerlo, Darío inscribe –porque antes ha debido decodificar estas formas en un acto de lectura complejo– el surgimiento de los relatos culturales que ellas generan.

Así es como la delimitación y contaminación de distintos tipos de discursos (periodístico, literario, político, cultural, social, de viajes, entre otros) constituye una marca distintiva del Darío lector que analizaremos porque en sus notas él está leyendo la ciudad como texto y construyendo, a la vez, un texto que habla de la ciudad.

1. Cronistas y lectores: intercambios en el periódico hispanoamericano

Dada la colaboración de Rubén Darío en el diario *La Nación* a partir de 1889,¹ nos centraremos en sus corresponsalías efectuadas desde París apenas iniciado el siglo XX.

¹ Si bien la presencia de Rubén Darío en Argentina como cronista para *La Nación* se produce entre 1893 y 1898, es necesario apuntar que ya desde 1889, hacia el final de su etapa chilena, comenzó su colaboración para ese medio. Cabe subrayar que el 98 marcó en realidad el año en que el diario comienza a encomendarle a Darío misiones especiales en Europa en calidad de corresponsal. Véase Emilio Carilla. *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en La Argentina)*. Madrid: Gredos, 1967.

Por su parte, Susana Zanetti señala que en 1892 Darío es incorporado como corresponsal: “El 28 de noviembre de 1892 en el Suplemento de *La Nación*, donde publica ‘La exposición histórico-americana de Madrid. Arqueología precolombina’, se comunica que es nuevo corresponsal del diario”. Cf. “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*”. *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*. Bs As, Eudeba, 2004: 9.

En sus páginas autobiográficas, Rubén Darío resume así su incorporación al periódico argentino: “Me dijo don Eduardo de la Barra: «Vamos a ver a mi suegro, que es íntimo amigo del general Mitre, y estoy seguro de que él tendrá un gran placer en darle una carta de recomendación para que logremos nuestro

Especialmente analizamos las reunidas en el volumen *Parisiense* (cuya primera edición data de 1907 y es realizada por Fernando Fe en Madrid), donde es posible advertir los principios de interacción que el literato de comienzos del XX alentó frente a los lectores de la prensa hispanoamericana.

Pensamos que en ese complejo intercambio estimulado a través del periódico se triangulan tres importantes fenómenos de relieve sociocultural de la época: el lugar de la prensa, la inserción del literato que –como corresponsal– efectúa una lectura del plano social en las prácticas urbanas y la diversificación del público lector.

Roger Chartier señala que, determinada una historia que diferencie los *espacios legibles*, su plano de acción quedaría definido por tres polos:

Por un lado, el análisis de los textos, sean canónicos u ordinarios, descifrados en sus estructuras, sus motivos, sus alcances. Por otro lado, la historia de los libros y, más allá de ellos, de todos los objetos y de todas las formas que vehiculan lo escrito. Por último, el estudio de las prácticas que, de diversos modos, se hacen cargo de esos objetos o de esas formas, produciendo usos y significaciones diferenciadas (1994: 24).

Porque como práctica la lectura siempre entrama gestos, espacios y hábitos, según este planteo, identificar los modos de leer –y, agregaríamos, en algunos casos también la interacción con los textos y sus autores– implica situar “las disposiciones específicas que distinguen a las comunidades de lectores” (25).

Relacionado con lo anterior, recordemos que el avance del capitalismo en América Latina en el último cuarto del siglo XIX propició la aparición de una nueva burguesía y una creciente clase media. Caracterizada por ser letrada, culta, lectora de periódicos y ávida de modernidad y cosmopolitismo, en esta emergente clase media dominan nuevas prácticas de interacción que el cronista urbano debe aprender a leer.

2. Lectores de los fenómenos de lectura

Si consideramos los casos particulares de José Martí y Rubén Darío, quienes generaron una fuente de prestigio para los medios donde colaboraron, observaremos la apropiación de la iconicidad moderna realizada por ellos en su carácter de cronistas de novedades referidas al quehacer cotidiano, político y cultural de las sociedades norteamericana y europea, respectivamente. Es, entonces, entre las manifestaciones de la cultura popular en las metrópolis y el lugar del lector hispanoamericano donde se desarrolla la principal mediación sobre el tejido del discurso social efectuada por los cronistas del Modernismo.

objeto, y también estoy seguro de que el general Mitre aceptará inmediatamente la recomendación». En efecto, a vuelta de correo, venía la carta del general, con palabras generosas para mí, y diciéndome que se me autorizaba para pertenecer desde ese momento a *La Nación*. Quiso, pues, mi buena suerte que fuesen un Lastarria y un Mitre quienes hiciesen mi colaboración en ese gran diario” (*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1991) [1915], publicada originalmente por Maucci en Barcelona, XVI, 40).

En otro orden, es un suceso de política internacional lo que determina su rol de corresponsal extranjero para *La Nación* en Europa. A fines el año 1898, Darío es enviado como corresponsal a España. Su misión consistía en informar acerca del impacto causado en este país por la derrota en la guerra contra Estados Unidos y la pérdida de Cuba. Así relata el cronista la inmediatez con que se resolvió su designación: “Fui, como queda dicho, cierto día, a la redacción del diario. Acababa de pasar la terrible guerra de España con los Estados Unidos. Conversando, Julio Piquet me informó de que *La Nación* deseaba enviar un redactor a España, para que escribiese sobre la situación en que había quedado la madre patria. «Estamos pensando en quién puede ir», me dijo. Le contesté inmediatamente. «¡Yo!». Fuimos juntos a hablar con el señor de Vedia y con el director. Se arregló todo en seguida. «¿Cuándo quiere usted partir?», me dijo el administrador. «¿Cuándo sale el primer vapor?» «Pasado mañana». «¡Pues me embarcaré pasado mañana!». Dos días después iba yo navegando con rumbo a Europa. Era el 3 de diciembre de 1898” (XLIX: 101).

En este contexto conviene tener en cuenta que el estatuto del lector en la trama sociocultural de fines del XIX es el de un burgués “culto”. Y burgués para Rubén Darío –acota Facundo Tomás tratando de conjugar ese concepto con el lugar que el público ocupaba para el artista– “no era sino lo cotidiano, lo habitual, lo que todos hacían (cuando tenían dinero)” (2001: 85).

Al respecto, y siguiendo la cronología que para Europa formulan Chartier y Hébrard, podemos destacar que ya a comienzos del siglo XX las formas del acto de leer se polarizan entre la lectura de actualidad y la de información, por lo que el lector pasa a ser considerado un ciudadano libre que lee a voluntad. Sumado a lo anterior, también en “nombre de la libertad individual y de la democracia cultural se valorizan las prácticas de consumo masivo” (2005: 10)².

En verdad, en su condición de lectores los cronistas hispanoamericanos fueron los ordenadores de la mirada sobre los objetos expuestos en la vitrina de las curiosidades, desde la magnitud de las Exposiciones Universales de París hasta las nuevas materialidades de la mercancía cultural.

En este contexto, no debemos dejar de considerar que la contaminación del registro estético con el plano factual –al cual responde la inserción de la crónica en el periódico– destaca la falta de autonomía discursiva por la que atraviesa la prensa hispanoamericana hasta comienzos del XX. Dicho fenómeno es lo que determina la disyuntiva del lector de época frente a los límites escasamente definidos del género informativo en el diseño aglutinante del medio periodístico donde, a la concomitancia entre textos científicos, de ficción o artículos periodísticos, se le suma la innovación de la crónica modernista.³

Por otro lado, también vinculado con las imprecisiones de un marco referencial que sirviera de orientación para el público lector, Susana Rotker destaca que, en el último cuarto del XIX, “[l]as ilustraciones –aún no se imprimían fotografías– no ayudan a diferenciar los textos, puesto que se limitan a los dibujos publicitarios...” (1992: 87). Al considerar este dato advertimos la innovación que significó la ilustración a los efectos de divulgar los sucesos de actualidad, sobre todo para la prensa que la impulsó y, en mayor medida, para la crónica que la asumió como el eje que dirige el relato referido a las nuevas variables icónicas encargadas de modificar los hábitos burgueses y populares.

Pensemos especialmente en las reiteradas menciones que Darío realiza sobre la proliferación de tarjetas postales como medio para presentar los acontecimientos sociales más relevantes de la época. El siguiente ejemplo evidencia cómo la prensa dirige la producción iconográfica respecto de la difusión popular de uno de los hechos socioculturales más destacados del momento:

Puede decirse que no había en el pueblo una completa idea de la transcendencia del acercamiento de los dos jefes de Estado [se refiere a Loubet y Vittorio Emanuele]. La prensa aclaró las cosas, y entonces, los autores de tarjetas, ilustrados por los periodistas, comentaron e ilustraron a su vez el acontecimiento. Cuando los reyes llegaron circuló ya una buena cantidad, y en los días de su permanencia la venta fue crecidísima (“Reyes y cartas postales”: 78).

² Asimismo, con Chartier y Hébrard también subrayamos los siguientes aspectos: a comienzos del siglo XIX “toda persona tenía conciencia de que la lectura se había convertido en un gesto corriente de la vida urbana. ‘Todo el mundo lee’, exclamaban los burgueses, que comienzan a compartir una práctica cultural que durante mucho tiempo había sido diferenciadora”. En este orden, se considera que en Europa un amplio sector urbano está en condiciones de informarse y, por lo tanto, debe ser educado, tarea que emprenden los lectores cultos de la época. No obstante, dicha tarea es puesta “en tela de juicio durante la década de 1880, a causa de una doble problemática: la explosión de la producción impresa y la función republicana de la escuela” (9). Dado este contexto, sobresale el hecho de que, al industrializarse la producción del libro y de la prensa, se haya favorecido la superproducción y, en consecuencia, la competencia y la búsqueda de nuevos lectores.

³ Hacia fines del XIX, y condicionado por las variables de la prensa hispanoamericana del momento, el lector de época responde a algunas de las características que Chartier destaca del lector ‘extensivo’, el cual “consume impresos numerosos y diversos [y] los lee con rapidez y avidez” (1995: 254).

Por lo tanto, cabe subrayar que, en su generalidad, la ilustración constituyó un fenómeno que acaparó las preferencias de un consumidor de amplio perfil. Al mismo tiempo, es de notar que, en simultáneo con la reproducción en serie de la imagen ideológicamente orientada por la prensa, los periodistas y cronistas más influyentes también propician el ingreso de la tarjeta postal al periódico como recurso para ilustrar sus artículos.

3. Archivos estéticos: comunidades icónicas

A la luz de esta consideración, retomamos la figura del corresponsal hispanoamericano con el propósito de deslindar el estatus profesional de su tarea en el periódico.⁴ Según esta línea de análisis, observamos que, referido a Darío, en el elocuente gesto de diferenciación respecto del reporter se manifiesta la intención de no perder oportunidad para realizar su inscripción de intelectual, literato y mediador de todas las manifestaciones de la cultura urbana, donde el destinatario inmediato es el público lector de América Latina, el cual no puede mantenerse al margen de la diversidad que define la atmósfera de la vida moderna.⁵

El intento de Darío por reafirmar su autoridad sobre todo hecho novedoso, no sólo del orden estético sobre el cual los cronistas hicieron prevalecer su crítica conciliadora, sino también en relación con todo hecho de cultura, comprende la estrategia de presentar sus crónicas como foco habilitado para mirar la promoción sociocultural que deja establecida la producción y circulación de la información.

Por su parte, Graciela Montaldo establece el modelo de artista que asume las tensiones propias de la intersección entre el campo estético y el plano social:

Este artista que desprecia toda vulgarización, sabe que cada vez más se difunden las actividades para ocupar el tiempo libre o las distintas prácticas culturales que tratan de remedarlo, estableciendo límites difusos entre el arte “verdadero” y la simple imitación de gustos, lecturas, actitudes o lo que dio en llamarse, con ironía y desprecio, “el arte industrial” (1994: 14).

Según este principio que cohesiona la estructura de dependencia por las que debe atravesar el referente, las corresponsalías extranjeras de los literatos son esa presencia en la prensa hispanoamericana que satisface las demandas de un público lector que, preocupado por su distinción cultural, comparte con los lectores del periódico europeo una similar motivación por lo novedoso.

Así, tendiente a complacer la curiosidad y el gusto por lo diverso que tienen los lectores de principios del XX, al decir de Ángel Rama, los escritores periodistas se erigen en la autoridad que lleva a cabo la modernización literaria y artística a través de una escritura que hace depender del periódico los ensayos respecto de un nuevo lugar de enunciación (1995: 82).

Asimismo, dicho autor es quien prefiere hablar, más que de “público” como una categoría simplificadora, de una diversificación de públicos, según la jerarquía de los diarios, los cronistas colaboradores que allí participaban –con exclusividad o esporádicamente– y el grado de escolarización de los lectores que pudieron acceder al código escrito.

El apunte de esta línea nos permite observar, con mayor nitidez, que los elementos de actualidad que compendian las crónicas modernistas dan lugar a la marca distintiva del registro cultural que imprimen los literatos en la prensa. Dicho registro, más que limitarse a la simple transmisión de la información, fue funcional tanto a los requerimientos de los periódicos que

⁴ Cf. Ramos, 86.

⁵ Empleamos el concepto de “atmósfera” asociado a la vida moderna tal como lo hace Marshal Berman: “Esta atmósfera –de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicas, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma– es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna” (1988: 14).

convocaron a escritores prestigiosos como al cambio del perfil de lector desarrollado por la prensa.

En efecto, si consideramos la crónica dariana de la primera década del XX, observaremos que el impacto de la industria iconográfica incide directamente en los procesos figurativos del discurso. Siempre respecto de la línea modernista adoptada por el escritor nicaragüense durante su estadía en la vieja Europa, es posible determinar la asunción de la imagen no sólo como referente temático que acompaña a la información, sino también como procedimiento formal del discurso vinculado con principios descriptivos icónicos, más que estéticos.

Podemos distinguir, además, que los textos que integran el volumen *Parisiana* comparten un idéntico plano de repercusión de lo que el cronista advierte como el ingreso del “ultramodernismo” en la crónica “En el país latino”, donde se observa cómo la atmósfera del cuadro de costumbres del París moderno impacta directamente contra el imaginario anquilosado de la élite intelectual. Así es cómo, a partir de la exposición de los acontecimientos y sus resonancias entre los diferentes sectores de la intelectualidad, pero sobre todo del gusto popular, Darío articula una resignificación de la empresa de la imagen como hallazgo del constructo sociocultural dado entre tecnología y discurso.

De esta forma, podemos decir que el discurso de la crónica moderna sale al encuentro de una nueva definición que resume su inclusión en el enunciado de orden social y su exploración respecto de la interacción con las materialidades de la imagen en boga.

En consecuencia, discurso e imagen fluctúan en el renovado diagrama de la circulación de la información. Allí, el abanico de atracción que se desea mostrar al lector hispanoamericano, ávido de noticias sobre prácticas de la modernización extranjera, se abre paso hacia los sucesos que concentran el interés público del centro cosmopolita, que van desde las visitas diplomáticas, los hechos cruentos de la nobleza europea y las noticias de agitación social que llegan desde Haití, hasta los lugares de moda, la frivolidad de los paseos públicos más concurridos o la disputa París-Nueva York por la apropiación del cetro de la moda, pasando por las modulaciones de orden figurativo en la construcción del referente.

Dichas modulaciones, a modo de símil de la imagen moderna, se hace partícipe de la estructura general del enunciado a través de fórmulas de representación, no estrictamente literarias, que intentan traducir la subjetividad de la mirada frente a las innovaciones de la industria gráfica.

El discurso del volumen analizado define las líneas constitutivas de la política de la imagen en el dominio de lo que Darío denomina lo “ultrapopular” en la crónica “Reyes, cartas y postales”. A la vez, este fenómeno de la cultura popular, que irradia hasta los más altos estratos sociales, es situado por el cronista como una definición de la comunicación visual que comparte un valor co-referencial con la difusión del acontecimiento público en el punto más elevado de su actualidad.

Se trata de un discurso que, mediante la desarticulación de los componentes icónicos que permiten referenciar la imagen de acuerdo con los elementos espacio-temporales que la componen, resulta funcional a la grilla de discursividades sociales del momento, en la medida en que el referente de la imagen afianza el índice de divulgación masiva del suceso relatado, nunca neutral en relación los nuevos parámetros de representación asumidos por la sociedad moderna.

Consideraciones finales:

Darío comparte con los miembros de la colonia hispanoamericana que vivían en París la práctica ideológica de transitar la ciudad como un acto simbólico, no sólo de integración con la metrópoli económica, política y cultural del momento, sino también de apropiación a partir de las codificaciones sociales que puede desarticular en su lectura de lo urbano.

En suma, en el rol de lector crítico de comienzos del XX se observa que Darío formaliza en las notas de *Parisiana* un estatuto discursivo que traduce la tensión entre distintas esferas:

literatura, periodismo, estéticas, mecanismos de modernización industrial que repercuten en los formatos textuales y, principalmente, las codificaciones modernas acompañando la información; esto es: el uso de fotografías, ilustraciones, caricaturas, tarjetas postales, etc.

En este volumen el lugar de la enunciación se sitúa en la gran metrópolis europea, y allí el sujeto se autorrepresenta como un letrado capaz de realizar un diagnóstico cultural de la urbe moderna que está leyendo. Por consiguiente, comprendemos que Darío es el “escritor que se autorrepresenta como agente de una cultura e interviene como tal en una escena pública exterior” (Beatriz Colombi 2004: 16) porque escribir desde París implica, en la operación discursiva que realiza el cronista, *sobreescibir* la ciudad moderna (dicho en términos de Ramos). Y esto lo puede llevar a cabo en la medida en que ha sabido leer la codificación urbana. De acuerdo con lo anterior, su emplazamiento no es sólo espacial sino también simbólico, dado que allí es donde se gestan los procesos de resignificación que enriquecen la mirada de los lectores que siguen sus crónicas, tanto en *La Nación* como en los periódicos hispanoamericanos que las reproducen.

BIBLIOGRAFÍA

Berman, Marshall (1988). “Introducción”. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Carilla, Emilio (1967). *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en La Argentina)*, Madrid, Gredos.

Cella, Susana (1999). *Diccionario de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, El Ateneo.

Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Chartier, Anne-Marie y Jean Hébrard (2002). *La lectura de un siglo a otro. Discursos sobre la lectura (1980-2000)*, Barcelona, Gedisa.

Chartier, Roger (1995). “Del código a la pantalla: las trayectorias de lo escrito”. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora.

Chartier, Roger (1994). *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa.

Darío, Rubén (1917) [1907]. *Parisiense*, Madrid, Mundo Latino.

Darío, Rubén (1991) [1915] *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. Historia de mis libros*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Montaldo, Graciela (1994). “La lengua franca”. *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Rama, Ángel Rama (1985). “La modernización literaria latinoamericana”. *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Ayacucho.

Ramos, Julio (1989). “Límites de la autonomía: periodismo y literatura”. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE.

Rotker, Susana (1992). “El lugar de la crónica”. *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Letra Buena.

Tomás, Facundo (2001). “Dos estéticas opuestas”. *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto: el entresiglo XIX-XX*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

Zanetti, Susana (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba.